



HU | RO

Keresés



Írek, írók

**A lelkiismeret
köztársaságából, Pamlag a
negyvenes években, Vasúti
kölykök, Kérdés (versek)**
Seamus Heaney

**A test politikája: a kortárs ír
irodalomról**
Balázs Imre József

**Messze, messze
(regényrészlet)**
Sebastian Barry

**Reggeli a Plútón
(regényrészletek)**
Patrick McCabe

**Penhurst Place, Penhurst
Place, Nyárközép, Szentiván,
Kínai vendéglő Portrushban,
A művész önarcképe,
Halálók, Hóestély, Az utolsó
tűzkirály, Hazamegyek,
Hajnal a Szent Patrickban**
Derek Mahon

Kigyógyítva (novella)
Emma Donoghue

A tenger (regényrészletek)
John Banville

A tenger (regényrészletek)
John Banville

**Feljegyzések egy török
bordélyházból (novella)**
Philip Ó Ceallaigh

**A virágok ura, Kaddis
(versek)**
Medbh McGuckian

**Festetlen, Háborús traumák,
Egyszisztencializmus,
Vasárnap reggel**
Adrian Fox

„Gondosan kikevert fény”
Végh Veronika

**Az '56-os magyar emigráció
az ír irodalomban**
Kurdi Mária

Az ír dráma száz éve
Bertha Csilla

**A lapszám ír szerzőinek
életrajzi és bibliográfiai
adatai**

HISTÓRIA

**Filippo Anfuso jelentései a
magyar–román
kapcsolatról**
Réti György

MŰ ÉS VILÁGA

Saturnus és a sakk
Kányádi András

Sakk
Gömöri György

Ahogy az Isten sakkozik
Bessenyei Gedő István

Sakkozók (vers)
Carol Rumens

Fülöp Izabella

Korunk 2007 November

Az ír dráma száz éve

Bertha Csilla

Alig több mint száz éve, 1904-ben nyitotta meg kapuit az ír nemzeti színház, az Abbey. A huszadik század eleji nagy kulturális reneszánsz, benne a nemzeti dráma William Butler Yeats, John Millington Synge, Lady Augusta Gregory, Sean O'Casey és mások nevével fémjelzett színházújító virágzásának a híre Magyarországra, Erdélybe is eljutott: példaadó jelentőségéről többek között az *Erdélyi Hellikon* 1930–31-es számaiban olvashatók tanulmányok. Kis nép érlelt ki ekkor önfeltáró, öndefinícióját alakító, sorskérdéseket hordozó, formai újításokban gazdag, világirodalmi mércével mérve is élen járó drámairodalmat, művészileg messze túlszárnyalva az akkor már jó évszázada pangó angliai drámát – a mi reformkori megújulásunkhoz fogható irodalmi fellendülés, nemzeti önmagára találás korszakának gyümölcseként. Az Abbey néhány évtizedre fogalommal vált az angol nyelvű színházi világban; „jól megcsinált” darabok helyett mitikus, rituális, poétikus vagy a népi kultúrától ihletetten a naturalizmust költőiséggel, szimbolizmussal, olykor fantasztikummal megemelő drámaformáival és – drága színpadtechnikai, scenikai megoldások helyett – hol egyszerű, természetes realizmusú, hol stilizált, sokszor a társművészetekkel (festészet, táncművészet) rokon, illetve azokat alkalmazó avantgárd előadasmódokkal egyszerre teremtett nemzeti, sajátosan ír, ám ugyanakkor a világ dráma művészetére is frissítőleg ható drámát. A hőskorszakot követő évtizedek, a harmincas, negyvenes, ötvenes évek hanyatlása után (amikor születtek ugyan egyedi jó művek, de összességében a színház elközepszerűsödött, sokszor önismétlésbe bocsátkozott), a „második reneszánsz” a hatvanas években hozott újabb pezsgést az írországi színpadokra. A kilencvenes évektől kezdve további változások egy újabb korszakhatárt sejtetnek, bár most törés nélkül, inkább a hangulások, stílusok, ízlések eltolódásával.

A „második reneszánsz” kezdetét szokásos vagy John B. Keane (1928–2003) bemutatkozásához kötni, amikor a Synge ragyogó tragikomédiáival induló, később elsekélyesedő parasztdráma műfaját újította meg az ötvenes évek végétől kezdve a hagyományos értékrend és a modernizáció küszöbén álló világot életre hívó darabjaival, vagy Brian Friel (1929) *Philadelphia, Here I Come!* (*Philadelphia, itt vagyok!*) című darabja bemutatójával (1964) jelölni, amelyben a főszereplő kezdeti lelkesedése az Amerikába való emigráció lehetőségeért a darab végére teljes bizonytalanságba, eldöntetlenségbe fullad, a konkrét témán túl a nemzeti közérzetet is kifejezve. Az ekkortájt induló nagy drámaíró nemzedéknek, amely közel három évtizeden át meghatározta az ír színjátszást, további tagjai Tom Murphy (1935), Thomas Kilroy (1934) és – a kicsit felszínesebb, viszont nagy közönségsikerrel játszott – Hugh Leonard (1926).

A hatvanas-hetvenes-nyolcvanas évek ír drámája a sok évszázados – bár változó intenzitású – angol gyarmatosítás pszichológiai, erkölcsi, tudatbeli következményeire, a függetlenné válás után mutatkozó belső konfliktusokra, hasadtságokra reflektál. A dráma és színház természetesen rész vesz az utóbbi évtizedek társadalmi/kulturális diskurzusában Írország gyarmati létéről, a gyarmatosítás formáiról (egyes extrém liberális nézetek magát a tényt is megkérdőjelezi, hogy Írország gyarmat volt) s az ezzel összefüggő hagyomány és modernség dilemmáiról. Ebből (is) fakad az önazonosság – egyéni, kulturális, nemzeti s csak kisebb mértékben és később jelentkező nemi vagy társadalmi rétegződési – kérdései különbözőképpen folyton visszatérnek a színpadon. (Christopher Murray ír drámakritikus szerint „az ír irodalom mindig szinte megszállottan az identitás seibeiben vágkál, s ez a legkiválóbb műveket eredményezte.”) Thomas Kilroy *Double Cross* (1986) című darabjában például az ír származását titkoló két főszereplő – akiket ugyanaz a színész alakít, a két felvonás között a közönség szeme láttára öltözve át – a második világháború ellentétes oldalain, de egymással párhuzamosan, egymás tükörképeként ugyanannak a jelenségnek két variációját testesíti meg, hogy „az áldozat mindig igyekszik utánozni az elnyomót”.

A kimondottan történelmi dráma viszonylag kevés (Friel: *Making History*, Murphy: *Famine*, Frank McGuinness: *Observe the Sons of Ulster Marching towards the Somme*, Stewart Parker: *Northern Star*, Sebastian Barry: *The Steward of Christendom*), viszont a történelem, a múlt szinte mindig egyidejű valóságként épül bele a jelenbe. Az emlékezet működésének, a múltat nemcsak felidéz, de alakító, őrző-torzító erejének a gyakori tematizálása mellett a feltűnően sok valamilyen kettősséggel küszködő, olykor a színpadon is megkettőződött szereplő (Friel: *Philadelphia, Here I Come!*, Kilroy: *Double Cross*) vagy doppelgänger (Murphy legtöbb drámájának hősei), a cselekményben részt vevő megtestesült halottak szelleme (Parker: *Pentecost*, Dermot Bolger: *The Lament for Arthur Leary*, *The Passion of Jerome*, Friel: *Faith Healer*, Leonard: *Da*) – mind-mind a posztkoloniális tudatzavaroknak, identitás- és helykeresésnek a megjelenítése. Az egy főszereplő helyett két egyenrangú fél középpontba állítása Anthony Roche drámakritikus szerint az ír posztkoloniális dráma jellegzetessége, az önazonosság problematizálása s egyben a hierarchia elleni tiltakozás egy módzata is. Az idő dimenziója mellett a hely identitásformáló jelentősége a gyarmatosítás miatt természetes módon felértékelődött, s ennek szellemében a *genius loci*, a falu, a vidék, a ház s az újabb drámákban a városi környezet is metafizikai mélységet nyer a fizikai, pszichológiai, erkölcsi, szellemi otthonvesztés vagy -keresés témájának a dramatizálásában.

Az ír drámát ért bírálatok túlnyomórészt verbális, kevésbé színpadszerű jellegét kifogásolják. A verbalizmus azonban nem feltétlenül a hagyományos realizmus jele. Az anyanyelv elvesztése miatti trauma mint az „amputált végtag szindróma” (Nuala Ní Dhomhnaill) végigkíséri a huszadik századi ír irodalmat. Ezt kompenzáló a szó, a beszéd, a nyelv sokszor inkább mágius erejével, mint csupán kifejezési eszközként hat, máskor önmaga válik témává. A drámák gyakran a mesemondás művészetét – a legendásan gazdag ír szóbeli hagyomány egy

Ki játszik kivel?

KÖZELKÉP

A bioinformatológia – új metatudományos szemléletmód a biológiában (III.)

Bárány-Horváth Attila—Uray Zoltán

TÉKA

Grass-kalauz (Átfogó)

Bogdán László

Ír panoráma

László Szabolcs

A Korunk könyvajánlata

TALLÓ

A gondolkodás merészsége

Szolláth Hunor

Hiperreformáció

R.L.

Bűnbaklesen

Pásztor Krisztina

Abstracts and Keywords

SZÁMUNK SZERZŐI

Folyóirat

Főoldal



tartományát – drámaformáló tényezőként éltetik tovább. Ugyanakkor, mint ismeretes, a posztmodern színház is felfedezte ezt az önkifejezési és drámatechnikai lehetőséget. Tom Murphy *Bailegangaire* (1985) című remekművében például a történetmondás maga lesz a drámai cselekmény, amint az ír hagyományból ismert *seanachi* (ősi mesemondó) figura töredezetten, hézagosan, de mániákusan ismételt egy történetet, amelyről kiderül, hogy az saját családtörténete, de csak a dráma végkifejletében képes végre néven nevezni a családi tragédiát okozó mozzanatot és benne saját szerepét, s ezáltal eljutni a bűnbocsánathoz és megbékéléshez. A kibeszélés, a titkok kikiabálása, a verbális agresszió mint a leszorítottság elleni lázadás, a szabad akarat demonstrálása, a felnőtte válás megnyilatkozása – jellegzetesen Murphy-módon – drámai tettként idézi elő a csodával határos metamorfózist *A Crucial Week in the Life of a Grocer's Assistant* (1962) c. korai művében. Más drámák viszont a szó, a beszéd kommunikációs képességét magát problematizálják, például Friel kései darabjaiban megkérdőjelezi a szó igazságmegnevező, kifejező erejét, szemben a zenével, a táncsal (*Dancing at Lughnasa*, *Molly Sweeney*, *Performances*) vagy a mindent magában foglaló, „szavak nélküli könyv” képével (*Wonderful Tennessee*).

A nyelvközpontú drámának az újabb évtizedekben feltűnően megszokasodott poétikai alakzata a monológdráma, főleg Friel *Faith Healer* (1979) című mesterműve óta. Paradox módon a színpadon egyedül monologizáló színész figurájával operáló, drámaiatlannak tűnő műforma a legteátrálisabb módon hívja fel a figyelmet arra, hogy színházban vagyunk. A három ember négy monológjából álló *Faith Healer*-ben ugyanannak az élettörténetnek a mindenki saját szemszögéből elmondott, egymás ellen villódzó, egymást elbizonytalanító töredékeit és változatait csak a közönség tudja összeállítani valamilyen igazsággá. A különlegesen sokrétű, ambivalenciákban bővelkedő, az emlékezés természetét, az identitás kontúrjainak feloldódását és a művészi tehetség mibenlétét kutató, az élet és halál közti határokat elmosó komplex dráma egyben a saját tehetségeinek a természetéről, korlátairól, az azzal való sáfárkodás tisztességéről sorakozó önmarcangoló kérdésektől gyötört művész (ön)arcképe is. A fiatalabb drámaírók művei közül Eugene O'Brien *Edenje*, Sebastian Barry *Whistling Psycheja*, Conor McPherson legtöbb darabja vagy Mark O'Rowe-nak a nagyvárosi, tanulatlan, önartikulációra képtelen, vulgáris, lumpen fiatalság létezését kihangsúlyozó drámái folytatják a monológdarabok sorát. A magánbeszéd egy másik válfaját példázzák az észak-írországi Marie Jones *A Night in November* (1995) és a világszerte, Magyarországon is nagy sikerrel játszott *Stones in his Pockets* (2000, *Kövek a zsebben*) című darabjai, amelyek egy-két színésznek adnak lehetőséget, hogy sziporkázzanak négy-öt szerep eljátszásával. Az előbbi az észak-írországi protestáns-katolikus (értsd: angol vagy angolbarát-nemzeti érzésű ír) ellenséges beidegződéseket dramatizálja és oldja fel egy utópisztikus pillanatban, míg az utóbbi Írország újjagymatosítását célozza meg ironiájával a hollywoodi filmpar képében, amint az a kulisszák mögött embertelen módon kihasználja a „bennszülötteket”, hogy romantikus-szентimentális giccset festhessen róluk.

A szó mágikus hatása gyakran különlegesen társul más színpadi eszközökkel, például zenével, amely – a hagyományos színpadon szokásostól eltérően – nem aláfestő jellegű, hanem fontos drámai szereplőként funkcionál. Murphy *The Gigli Concertjében* (1983) a sarlatán pszichológus átveszi egyetlen páciense megszállottságát, hogy úgy tudjon énekelni, mint Gigli, s a dráma végén megtörténik a csoda: a lemezjátszó kikapcsolása után Gigli hangján végigénekel egy áriát; Friel a *Performances* (2003) című darabjában, merész színpadi megoldásként, a vonósnyegyes előbb a színpadon kívül, majd a színpadon játszik egész tételeket a főszereplő Janaeek zenéjéből. Legfrissebb művében pedig (*The Home Place*, 2005) a megzenésített Thomas Moore-verseket éneklő kórus hangjai, egyszerre elevenítve fel a gyermekkort és a nemzeti/kulturális hovatartozás érzését, a drámai fordulat kiváltójaként vezetik majd haza a két tűz között bizonytalanlankodó hősöket.

Brian Friel a kortárs ír dráma Írországon belül és kívül kritikailag legelismerettebb „nagy öregje”. A Magyarországon 2003-ban megjelent kortárs ír drámaavogatásnak is címadója Friel egyik klasszikus műve, a *Pogánytánc*, s a kötet utószava szerint is ő „a legnagyobb drámaíró-tekintély ma Írországon, [akit] színpadi intelligenciája és pontos építkezése, erős társadalmi érzékenysége és humanizmusa, gyengéd humora és finom karakterrajzai” miatt tisztelnek (Upor László). Friel sorsában is hordozza a huszadik századi írországi hasadtságokat (az 1921-ben meghúzott mesterséges határokkal szétválasztott mindkét Írországhoz tartozik észak-írországbeli ír katolikus kisebbségbe való születése, majd a Köztársaságban folytatott életútja révén). Drámái az írországi történelmi, politikai és kulturális krízisek, változások, az Észak-Írországon (a hatvanas évek végétől) zajló politikai erőszak, a független Írországon a dekolonizáció, majd a Celtic Tiger jólétéhez s a globalizáció vagy neokolonializmus réméhez vezető múltfelejtés, otthontalanság legpontosabb látletét adják. A csehovi dramaturgiára építkező, árnyaltan kibontott lélektani rezdüléseket társadalmi-történelmi mozgásokkal összekapcsoló, szinte klasszikus konfliktusos drámák mesteri esztétikumteremtése mellett a hangsúlyosabb teatralitás irányába mutató, de mindig a tartalomhoz rendelt – sosem harsány, divatos, öncélú – formabontó megoldásokkal folyton megújítja belülről saját drámaírását. A korábban említett példákon kívül egy másféle színpadi kísérlet a *Freedom of the City* (1973), amelynek szerkezete és térkezelése az igazságnak a történelemcsinálók általi szándékos elfedését, érdekek szerinti manipulálását úgy (is) dramatizálja, hogy a színpadot eltérő dramaturgiai felfogásban játszó szereplők tereire osztja – a középen színes, karneváli vitalitással, naturalistán ábrázolt áldozatok tetteit az őket körülvevő tereken a hatalom képviselői kétdimenziós brechti szöcsövekhez hasonlóan ítélik meg vagy kommentálják. Ismeretes, hogy Friel minden nagyobb siker után szándékosan más irányba indul el a következő darabokkal, hiszen mint egy, a *Dancing at Lughnasa* világsikerét elismerő díj átvételakor mondta, a „siker csak a bukás elődázása”, s ezt az Oscar Wilde-i tételt magát próbálta ki a következő, kevésbé látványos, filozofikusabb (és ezért a Broadwayen meg is bukott) *Wonderful Tennesseeben* (1993), majd egyenesen te-matizálta a *Molly Sweeneyben* (1994).

Hagyomány és modernség, múlt és jelen, emlékezet és valóság viszonyának egész huszadik századot átható dilemmái ott feszülnek a drámaiban, aminthogy ott a nyelv értékörző, valóságalkító szerepe és a gyarmati szellemi-lelki kilakoltatás utáni otthonkeresés keserve (rokon módon Tamási alapvető emberi szükséglet-imperatívusával – valahol otthon lenni a világban – vagy a Nobel-díjas Seamus Heaney versebe foglalt ontológiai követelésével, hogy „otthon lehessen a saját helyemen s lakozhassam a valódi nevében”). Egyik legismertebb darabja, a magyarra kétszer is lefordított, Kolozsvárott, Nagyváradon is bemutatott *Translations* (1980, *Helynevek*, Mesterházi Márton, *Fordítások*, Mihálycsa Erika) ezt a valódi névhez fűződő jogot, az anyanyelv elvesztésének következményeit, a tradicionális életmódba való beletámaszkodás és a kívülről jövő, erőszakos modernizálás egyformán súlyos veszélyeit dramatizálja. A színpadi *trouvaile*, az egy nyelvben kettő jelenléte, amint az egyik felülírja a másikat – miközben a színpadon minden angolul hangzik (a latin és görög idézetek kivételével), a közönség érzékeli, hogy az ír falusiak egymás között gael nyelven beszélnek, a hozzájuk térképet készíteni (s ezzel a helyneveket angolosítani) érkező angol katonák pedig angolul – ez az invenciózus rétegezethez teszi tehát lehetővé, hogy a nagyjából a 19. században lejátszódó nyelvcseré ok,

folyamata és egyszerre annak 20. századi eredménye is beépüljön a drámába. A helyszín, Ballybeg – eredeti ír nevén kicsi falut jelentő Baile Baeg – Friel visszatérő fiktív falucskája, Írország metonimiája és mikrokozmosza, amely változásaival, a hol bezáró, izoláló, egyéni vágyakat leszorító, hol mégis a régmúlt (gyarmatosítás előtti kultúra) emlékeivel gazdagító, a jelen ürességében alternatív értékrendet felvillantó otthon képe; ahol a változás szükségszerű, ám értékvesztést hoz, ahol a múlthoz nem lehet ugyan visszatérni, de annak a teljes elfelejtése vagy elutasítása végzetes következményekkel jár. Olyan, a posztkoloniális elméletekben definiált „harmadik tér”, ahol a saját és az idegen kultúra találkozási pontjában a múltból megmaradt „makacs darabok, összemoshatatlan elemek” (Homi Bhabha) maradnak a kulturális azonosság alapjai. A szintén Ballybegben játszódó *Aristocrats* (1979) a memória önáltató, de egyben önmegtartó játékát is dramatizálja, mert „vannak igazságok, amelyekhez nem ér fel” a csak a tényeket faggató kutató racionalitása. A *Dancing at Lughnasa* (1990, *Pogánytánc*) című memóriadarabban az emlékezet szubjektivitását a narráció és a színpadon látható képek közötti finom eltérések is kiemelik, amint a narrátor szavaival életre keltett harmincas évek vidéki Írországaiban az ősi pogány szokásokat elnyomó ideológia a gazdasági modernizációval (iparosítással) karöltve tönkreteszi az organikus élet maradványait is. Ez is, mint a legtöbb Friel-dráma, egyszerre sugároz kétségbeesést és reménységet, nosztalgiát és iróniát, otthonkeresést és elvágyódást.

Tom Murphy is hasonló kérdéseket boncolgat, de élesebb kontrasztokkal, disszonánsabb, éredekesebb nyelven és hangnemben, s talán ezért Írországon kívül kevésbé népszerű. Kettévált identitású figurái, „a veszteség gyermekei” (Nicholas Grene) titkolt vagy elnyomott ösztönökkel, vágyakkal birkóznak – inkább jungi, mint freudi értelemben, például az énídeállal a *The Morning After Optimism* (1971) című különös játékban (amely ugyanakkor a nemzet régi dicsőségének az álmát is allegorizálja) vagy az elérhetetlen művészi teljesítmény eszményével a *The Gigli Concert*-ben. Jellegetes, amint a nyelvben vagy a képekben rejlő költőiséget váratlan nyersséggel ellenpontozzák az erőszakos cselekedetek, amelyek azonban sokszor valamilyen színpadi varázslatban hirtelen átlényegülést vagy legalább megbékélést hoznak.

A középgeneráció legmarkánsabb tagja, Frank McGuinness (1953) gyakran szürrealizmussal ötvözi a naturalizmust, mint például *Mutability* (1997) c. darabjában, ahol valóságos történelmi alakokat és fantasztikus eseményeket kapcsol egymáshoz. Shakespeare-t Írországra viszi, hogy találkozzon a valóságban évekig ott élt és a gyarmatosító szemlélet buzgó képviselőjéről hírhedtté vált „gyengéd költő” Edmund Spenserrel, s ez alkalmat ad, hogy a gyarmatosítás számtalan vetületét, köztük – gyakran visszatérő témaként – az egymást gerjesztő sztereotípiák működését szellemesen, hajlékonyan szatirizálja. A különálló terekre osztott színpadon olykor a párhuzamosan folyó dialógusok egymásnak is felelgetnek, többszólamú játékká szerveződve.

Az ír dráma a kilencvenes évekkel kezdődő (bár néhány korábbi darab, pl. a *Faith Healer*, a *The Gigli Concert* vagy a *Bailegangaire* által már előrevetített) harmadik korszakát a kevésbé konfliktusos, inkább líraibb vagy mitikus darabok dominanciája, az átfogóbb posztkoloniális, nemzeti, kulturális kérdésekről a személyes szférára, szubjektív világokra irányuló fókuszeltolódás jellemzi, többek között Fintan O'Toole szerint is. A kortárs ír dráma azonban nem vonul ki teljesen a közösségi gondolkodás tereiről, inkább metaforikusan hordozza a döntéshelyzeteket, vagy az egész ország helyett csak egy-egy réteg létmódjára reflektál. Vincent Woods például rituális népszokás integrálásával vetíti ki az észak-írországi erőszak rémét (*At the Black Pig's Dyke*), Dermot Bolger költői, látomásos realizmussal/szürrealizmussal a nagyvárosi szubkultúrát. Sebastian Barry (1955) talán a legköltőibb kortárs ír drámaíró, akinek *Prayers at Sherkin* (1990, *Sherkin-szigeti imádságok*) című darabja egy olyan idillikus szigeti kisközösséget ábrázol, ahol az ember alkotta törvények nem engedik meg a kívülről való házasodást, de a mélyebben húzódnó nem szektás vallásos hit a legtisztább emberi érzéseket, kötődéseket, a feltétlen szeretetet és empátiát mozgósítja. Rejtett ösztönökből, végzetes szenvedélyekből fakadó egyéni és családi tragédiákat, pszichológiai torzulásokat szövegezt meg Marina Carr (1964), a fiatal generáció és a női drámaírók legünnepeltebb alakja. Legjobb darabjaiban bemutatóra szánt *On Raftery's Hill*-ben (2000, *Raftery dombján*), s olyankor ő is ugyanabba a csapdába esik, mint a másik ünnepelt fiatal szerző, Martin McDonagh (1970), akivel együtt mindketten, Victor Merriman szerint, „sötét disztópiaként” mutatják be Írországot, s újratemetik a gyarmati sztereotípiákat a barbár írekről (bár ez Carr-ra csak ritkán igaz). McDonagh sziporkázó dráma- és színpadtechnikai érzékkel írott, fekete humorú, roppant szórakoztató véres melodramáit (a „Leenane-trilógia”, a *The Lieutenant of Inishmore*) az Írország iránti érdeklődést kihasználva az ír drámahagyományba és konkrét ír környezetbe ülteti, s bár ezek a víziók nyilvánvalóan nem realisták, kérdéses, hogy miért van szükség a régen túllépett közhelyek groteszk felelevenítésére.

Ma az ír dráma virágzik, nemcsak a hivatalos színházakban, hanem jó ötven éve a rengeteg amatőr és félprofesszionista társulat révén is. Röviddel az Abbey-centenárium után az idén ünneplik az egyre nagyobb hatású és változatosabb évenkénti dublini Színházi Fesztivál megalapításának ötvenedik évfordulóját. A monolitikus vagy éppen a kettévált társadalmat s az egységes (vagy kettős) nemzeti értékrendet is nagyrészt felváltja a pluralizmus, mint ahogy a nagyméretű bevándorlás új jelensége váratlan módon gazdagítja a színházi világot is. A globalizálódás azt is magával hozza, hogy ma – majdnem úgy, mint az angol gyarmatosítás korában – a drámaírók újra külföldre tekintenek, hiszen először angliai vagy amerikai színpadon érdemes megjelenni. Ezt elérendő, sokan letompítják az ír vonatkozásokat vagy éppenséggel eltűnőzzék a leegyszerűsített vonásokat. Optimistább drámakritikusok szerint viszont az ír színház úgy lépett a 21. századba, hogy bár nem megszállotta saját múltjának, de nem is felejté a kezdeteit (Christopher Morash).

